DOST RYCHLE JSEM SE ROZHODL, že umístím kytici do levého horního rohu zasklené knihovničky, jíž jsem si nejspíše představil v gotickém slohu a tak, aby se dala pověsit na zeď jako krabice na motýly. Tato zasklená knihovnička měla mít takový tvar, aby obsáhla všecky „černé romány" z preromantické epochy, které mám, a ty, které jsem ještě neobjevil. Odhadoval jsem, jak by působily tyto malé knížky ve své rozkošné vazbě z dob direktoria, anebo ve své modré či růžové sešlé obálce, kdyby se tímto uspořádaly. Mimo to, byly to knížky toho druhu, že je bylo možno brát a náhodně otvírat a že se z nich uvolňovala nevím jaká vůně temného lesa a vysokých kleneb. Jejich špatně kreslené hrdinky byly bezvadně krásné. Bylo je třeba vidět, jak jsou pronásledovány zmrazujícími, docela bílými zjeveními ve sklepích. Nic není dráždivější než tato ultraromaneskní, vysofičtěná literatura. Všecky Otrantovy, Udolfovy, Pyrenejské, Lovelské, Athlinské, Dunbaynské zámky, prolézané velkými ještěrkami a prohlodané podzemními chodbami, v nejtemnějším koutě mého ducha pokračovaly ve svém skutečném životě a objevovaly se v tajemném svém záření... Nezáleží na tom, tento kus nábytku byl velmi krásný, celý jeden večer jsem přemýšlel jen o tom, jak jej zhotovit. Chtěl jsem bezpochyby v tomto okamžiku zbudovat nade vším malý chrám strachu.

ANDRÉ BRETON MALÝ CHRÁM STRACHU

Bretonovy výroky o černém románu jsou vyňaty ze Spojitých nádob (1932), z článku *Surrealismus bez hranic* (1937) a z předmluvy *k Panizzově* Koncilu lásky (*1964*)

POUZE V BLÍZKOSTI FANTASTIČNA, v bodě, v němž ztrácí lidský rozum kontrolu, má naději na projev nejhlubší emoce člověka, emoce nezpůsobilá promítnout se do obrazu skutečného světa a která nemá jiné východisko, ani v přenáhlení, než odpovědět na věčně naléhavou prosbu symbolů a mythů. V tomto ohledu se mi nezdá nic vhodnějšího než obrátit pozornost na mimořádný rozkvět anglických románů z konce 18. století, děl, jež jsou známa pod označením černé romány. Při zkoumání tohoto dnes tak vykřičeného literárního druhu, druhu tak zapomenutého, nevyhneme se tomu, být zasaženi nejen úžasným úspěchem, kterým prošel, nýbrž též obzvláštním uhranutím, které po určitou dobu působilo na vyběračné duchy. Jeden z hrdinů Anny Radcliffové, Schedoni, posloužil, jak se zdá, jako model při vytváření osobnosti Byronovy; Thomas Moore nepřestane vroucně oživovat krásné průsvitné dívky, které přecházejí pod stinným loubím plným ptactva v Románě lesa. **První romány Victora Huga** (Bug Jargal, Han d'Islande) **právě tak jako romány Balzacovy** (l'Héritière de Birague, le Centenaire ou les deux Bèringheld **aj.) jsou přímo inspirovány Lewisovým** Mnichem **a Mathurinovým** Melmothem, **právě tím Melmothem, na něhož dlouze vzpomíná Baudelaire a který je nepochybně s Youngovými** Nocemi **nejživějším z pramenů, k nimž přijde čerpat všemocná inspirace Lautréamontova.**

JE TO STEJNÉ MRAČNO
probodané blesky, které, když uhodila jejich hodina, nám přináší Danta a Miltona, Bosche a Swifta, jisté gnostiky, Gillesa de Retz a Sada, Lewise a Mathurina, Goetha Druhého Fausta a Huga posledních sbírek, Lequiera, Nietzsche, Baudelaira, Lautréamonta, Rimbauda. Poezie, která si v nich bez rozdílu libovala, nedovoluje rozdělit vedví jejich akcent, nesený v diapazonu bouře. Dříve než můžeme snít o tom, že se vzpamatujeme, což by mohla být otázka stáhnutí na předběžné pozice, vrhají nás do srdce základního dramatu.

MAX ERNST —
koldž, 1934

NA OKRAJ ČERNÉHO ROMÁNU

Přetlumočme nebásnickou řečí základní téma Máchova Máje — a zbude nám krutě melodramatický substrát, jakýsi společný jmenovatel dobového vkusu. Příběh o synovi, který zamordoval otce oplátkou za to, že mu svedl milou. Prozaický základ této skvělé básně bude rezonovat s literaturou, která se v dobách Máchova mládí v české i německé Praze četla v neuvěřitelných kvantech, a to od nevinně a sladce dobrodružných příběhů až po horrory s názvy à la Blutende Gestalt mit Dolch und Lampe. Nebo nadzvedněme polštář Puškinovy Taťány a podívejme se, co čte. Najdeme tam romány paní Cottinové, rytíře Faublase Louveta de Couvray a Maturinova Tuláka Melmotha. Tedy žádné skvosty národního písemnictví, také žádnou nevinnou dívčí četbu, nýbrž módní literaturu dosti podezřelého přízvuku, masívní úkoj nenasytných citů a rozdychtěné mysli. Vrcholky romantické literatury čnějí z oceánu triviální literatury. Balzac napsal „před svým narozením" přibližně dvě desítky černých románů. Pro Victora Huga, jehož otec, jak známo, polapil slavného loupežníka jménem Fra Diavolo, byly strašidelné, rytířsko-loupežnické romány odrazovým můstkem k literatuře. Pan dvorní rada Goethe byl nekorunovaným králem Výmaru, ale když šel ráno do úřadu Christian August Vulpius — shodou okolností jeho švagr — vybíhaly z domů služky a ukazovaly si na něho plny nepřekonatelného obdivu. Jak by ne, kdo jiný než on napsal slavného Rinalda Rinaldiniho?

Cenu triviální literatury, typického produktu 18. století, objevili už romantikové. Jedni odhalili její poezii a sugestivitu. Druzí, a k nim patří i průkopníci detektivního románu, objevili její techniku, například matematiku hrůzy, schopnost evokovat rafinovaným mechanismem strašidelných prostředků prožitek hrůzy jakožto krásy.

Triviální literatura, to znamená především román, se zrodila v době prudkého rozmachu nakladatelského podnikání, kdy došlo poprvé k uzákonění autorského honoráře, takže spisovatelstvím se bylo už možno v nejlepším případě i uživit. Byla to zároveň doba prožívající zklamání z rozumu a objevující novou, zrádnou pevninu jménem Cit. Této přechodné době s jejími vrtkavými a extrémními potřebami (hlavně nenasytnou potřebou dojímat se) chtěla právě triviální literatura vytvořit co nejprostornější literární projekt.

Umělecká ctižádost triviálního románu je dosti přímočará: úspěch cestou co nejmenšího odporu, u co největšího počtu čtenářů. Autory triviálních románů velmi málo zajímá originalita díla. Píší pod pseudonymy, často je i střídají, zejména neměla-li jejich dosavadní díla úspěch. Nezřídka se nepodepíší vůbec, ani pseudonymem. S pravým jménem pak vyrukují, až když se dostavil úspěch. I potom se raději představují jménem svého nejúspěšnějšího románu než svým vlastním („... od autora slavného Rinalda Rinaldiniho"). Čtenářův zájem získávají tím, že své dílo obestírají různými mystifikacemi. Buď předstírají nález starého, špatně čitelného rukopisu a líčí tajemné okolnosti, za nichž byl nalezen (nejčastěji ve starém hradě). Nebo román vydávají za dílo neznámého autora, které se vydavateli dostalo do rukou záhadnou cestou, kterou dovedou rafinovaně vylíčit. Jindy zase předstírají unikátní prameny do té doby neznámé nebo se odvolávají na věrohodné svědky a informátory. Kontinentální autoři někdy dokonce své vlastní dílo vydávají za překlad, většinou z angličtiny, protože Anglie je v 18. století pro pevninskou literaturu tak trochu „šťastným ostrovem" soudobých utopických románů. Triviální autoři si dovolují všechny druhy plagiátu v malém i ve velkém, autoplagiát nevyjímaje. Zvlášť mezi nimi bují

JOSEF
ČERMÁK

MATTHEW GREGORY
LEWIS

221

nemrav známý již v dřívějších dobách, že se autor zmocní cizího hrdiny nebo celého díla a pokračuje v něm. Nebo vlastní úspěšné dílo do nemožnosti protahuje, obvykle nejnepravděpodobnějšími triky, jako jsou zásahy nadpřirozených bytostí, hlavně duchů, zdánlivé smrti, nejnemožnější poznání nebo zázračné elixíry probouzející mrtvé hrdiny znovu k životu. Mezi triviálními literáty téměř nenajdeme autora, který by napsal méně než deset svazků. Průměr je mnohem vyšší, třicet, čtyřicet, padesát, výjimkou nejsou ani autoři stosvazkoví, autoři celých knihoven.

V popředí autorského zájmu stojí stránka technická: jakých prostředků a triků užít, aby dílo na čtenáře co nejvíc zapůsobilo a mělo u něho úspěch. O vlastní formu se autor příliš nestará, bývá úměrná chvatu, s nímž píše. Tematické prvky přicházejí do triviálního románu nejčastěji hotové z literatury a autorova práce je pak jen jistý druh režie. Ve své přímočaré zaměřenosti na cíl miluje triviální literatura efektní a módní postupy, vesměs řemeslně odvozené z literárních vzorů. Díla tak zvané vysoké literatury všech dob tu jsou krutě vykořisťována: jejich smysl obvykle vyložen zcela banálně, jejich technika mechanicky a bez hlubšího pochopení přejímána. Autoři se vyznačují jistým měšťáckým komplexem přehánění: z opravdového citu se u nich stává rozmáchlé patetické gesto, karikatura, z dobrodružství fantastika přehnaných rozměrů podle zákona libovůle. Je to silácká literatura, ve své psychologii velmi naivní: jakýsi hrdinský sen člověka svou podstatou zcela nehrdinského.

Zásobárnou triviální literatury je většina velkých zdrojů starší prózy, byť nestejnou měrou: středověké chansons de geste, zpravidla ve svých prozaických převodech, italské renesanční eposy, pikareskní román španělské, ale i francouzské a anglické větve, z něhož triviální autoři často berou kompoziční schéma, dále literatura 18. století jako celek se svými dobrodružnými, pastorálními a sentimentálními romány a dramaty, orientálními povídkami, a kromě toho kdejaká sbírka pověstí, pohádek, kdejaký životopis. To, co přejímají, je většinou mrtvý inventář: tolik nepochopení a neznalosti, pohrdání a lupičské zvůle je v jejich počínání. Těsnější vztah má triviální literatura jen k nevelkému počtu starších autorů a děl. V Anglii je to hlavně Shakespeare, a to goticky chápaný Shakespeare tragédií a pohádkových her, a potom Richardson, zakladatel měšťanského sentimentálního románu v dopisech. V Německu Goethův *Götz von Berlichingen* jako arcivzor rytířského žánru, který způsobil iluzi německého středověku i psychologií postav, formou na rozmezí prózy a dramatu i siláckým jazykem. Dále Schillerovi *Loupežníci*, vzor pro romány loupežnické s postavou ušlechtilého *outlawa*, zločince pro ztrátu cti, spravedlivého mstitele křivd na společnosti, která ho zapudila. A konečně Schillerův *Geisterseher* jako dílo, z něhož a z *Viléma Meistera* se odvozuje valná část románu o tajných spolcích a o „zasvěcencích", lidech vybavených podle iluminismu transcendentálními schopnostmi. Celek triviální literatury je nepřehledný. Jen v Německu má tato literatura podle Goedeka téměř 1800 známých a neznámých autorů.

Snad nejzajímavějším a konec konců i nejvýznamnějším úsekem triviální literatury je černý neboli strašidelný nebo také gotický román. Právě v něm vrcholí úsilí co nejpatetičtějším způsobem ukojit potřebu citového vyžití, kterou si preromantická estetika na klasicích vybojovala. Senzibilita preromantiků však do té doby prošla dlouhým vývojem a vznik strašidelného románu je již příznakem její krize. V něm nejde již o to, budit cit citem, nýbrž důmyslným a rafinovaným mechanismem prostředků vyvolat požitek krásna z hrůzy, onu *fear-inspiring beauty* dobových estetik. Estetika černého románu je zaměřena výhradně na evokaci silných citů, jejichž škála sahá od dojetí a vzrušení přes pocity tajemna nebo tajemného tušení až k pocitům hrůzy a děsu. Podle Burka, z jehož *Zkoumání o původu našich idejí vznešena a krásna* lze estetiku strašidelného románu do jisté míry odvodit, má největší estetickou působivost to, „co je nějakým způsobem strašidelné (terrible) nebo co se nějak týká strašidelných věcí nebo co nějak strašidelně působí". Strašidelnost je tedy buď objektivní (tj. existuje ve skutečnosti) nebo subjektivní (tj. existuje v pocitu vnímajícího). Tímto rozlišením je zároveň dáno dvojí možné chápání strašidelna, s nímž se v černém románu setkáváme. Buď v něm strašidelno existuje jako nadpřirozený a nevysvětlitelný úkaz, jejž se vyprávěný příběh snaží čtenáři vsugerovat, aniž jej logicky vyloží. V tomto případě jde o strženi čtenářovy fantazie víc než o to, jak to vskutku bylo. Nebo je v něm strašidelno pouze důmyslným logickým mechanismem prostředků evokujících prožitek (a požitek) hrůzy a tento subjektivní prožitek bývá nakonec racionálně vyložen. Tímto dvojím chápáním strašidelnosti je též dána dvojí metoda strašidelného románu: metoda sugestivně poetická, oblíbená později u romantiků, a metoda analytická, známá z Poea nebo z pozdějších detektivních románů, v nichž je dovedena do důsledku.

Strašidelný román se zrodil v Anglii. Jeho zakladatelem je Horace Walpole, vévoda z Orfordu (1717 až 1797), dílem *Otrantský zámek* z roku 1764. Byl to svým způsobem anachronismus. Walpole je o celou generaci starší než všichni jeho následovníci. Syn ministra vlády Jiřího II., sám dlouholetý poslanec whigů, vzdělaný a scestovalý člověk, člověk velkého světa, který byl doma zrovna tak v nejlepší londýnské společnosti jako ve francouzských salónech, tu, jak se zdá, dal průchod svým zcela výjimečným uměleckým zálibám a vytvořil dílo sice úspěšné, ale tak nepravidelného vkusu, že přivedlo do rozpaků kritiky v Anglii i ve Francii a v Německu, kde bylo ihned přeloženo a vydáno. Walpole publikoval román v prvním vydání jako překlad starého italského rukopisu jakéhosi Onuphria Muralta, vydaného v 16. století v Neapoli. K autorství se přiznal až při druhém vydání a v omluvné předmluvě vysvětluje, že si dříve nedůvěřoval, protože román je cosi úplně nového, a že se bál soudu čtenářstva, rozhodnut přiznat se k autorství, jen bude-li mít dílo úspěch. První gotický román je dílo nadšeného diletanta, který měl zvláštní zálibu ve středověku. Svůj dům v Strawbery Hill na Temži proměnil za dvacet let v gotický hrad podle vlastních fantastických představ. Byla to gotika nedokonale pochopená, či spíš dokonale nepochopená, taková, jakou ji líčí ve svém románě. Přistavěl věž s hradním vězením, zřídil kapli, okna opatřil lomenými oblouky a vyložil mo-

zaikou, zřídil řadu řetězovitě na sebe navazujících „strašidelných" pokojů a celý vnitřek proměnil v jakési muzeum starožitností, soch, obrazů, zbraní a mincí, jejichž byl nadšeným sběratelem. Stavbu, jedno z prvních pseudogotik v Evropě, při jejím dokončení roku 1768 popsal ve spise, jejž vytiskl podobně jako Otrantský zámek ve vlastní hradní tiskárně.

Už Walpole uvádí příběh a jeho hrdiny do intimního vztahu s prostředím. Tímto prostředím je gotický hrad, pověstný hrad, ve kterém „straší" (*haunted castle* strašidelných románů). Není to u strašidelných autorů nikdy hrad udivující hrdou vznešeností, nýbrž hrad s prvními stopami rozpadávání, jemně obestřený nostalgií zmaru. Seznamujeme se s ním obvykle zároveň s jedním z hrdinů. Autor jej uvede nejprve na mohutné nádvoří, svědka někdejší rytířské slávy, dnes však zpustlé a zarostlé travou. Zdi porostlé břečťanem a obrůstající mechem se zvolna začínají drolit. Vítr skučí v puklinách zdiva a ohýbá osaměle stojící bodlák. Klenutou chodbou přichází hrdina do hradní kaple, kde se uzavíraly sňatky a která kromě toho sloužila jako márnice. Na schodištích i v komnatách má návštěvník dojem náhlého přerušení života, minulého zločinu. Po stěnách jsou rozvěšeny portréty rodových předků a podivné staré zbraně. Kuchař odešel z kuchyně, a nedomyl nádobí. V tmavých klenutých chodbách je divné, dvojsmyslné ticho. Hrdina objeví skrytý mechanismus tajných dvířek, která ho dovedou k hradní klenotnici nebo do hradního archívu. Když se obeznámil s historií hradu, v níž obvykle sám hraje roli, dá se k osaměle strmící hradní věži, v jejíž hloubi se skrývá příšerné vězení, nebo padacími dveřmi do tajné podzemní chodby, která je též nouzovým východem z hradu a končívá v jeskyňce uprostřed lesa. Ustavičný průvan v ní zháší plamen svítilny a její stěny mokvají jakoby krví nebo mrtvolně páchnou. Pravým ovzduším hrůzy ožívá hrad teprve v noci. Za okny skučí vítr a třese dveřmi a okenicemi, mřížovím dopadá na podlahu bledý svit luny. Měsíc má v strašidelných románech úlohu reflektoru: vylézá zeza mraků v kritickou chvíli, aby ozářil zločince chystajícího se vykonat vraždu nebo mrtvolu ležící v hradní kapli. Všude se ozývají tajemné zvuky, netopýři šustí křídly a v dálce houká sova. Hodiny na zámecké věži tajuplně odměřují čas. Úderem dvanácté se objevuje strašidlo (obvykle vystoupí z obrazového rámu), nepomstěný duch nevinně zavražděného. Je ztělesněním spravedlnosti. Viník v jeho přítomnosti prožije chvíle smrtelné hrůzy, spravedlivého přichází varovat před nebezpečím nebo přivést na stopu spáchaného zločinu. Hrad, v němž straší, je totiž vždycky místem nepomstěného zločinu. Legální majitel tam byl kdysi úkladně zavražděn a práchniví kdesi pod podlahou nebo ve sklepení. Nebo v hrůzném věžním vězení zápasí se smrtí nevinný vězeň, oběť nízké msty nebo touhy po majetku. To je zhruba obraz strašidelného hradu u Walpola i u jeho pokračovatelek Clary Reevové a Ann Radcliffové.

Clara Reevová (1729—1807), tichá učená žena, překladatelka z latiny a autorka pojednání o románu, napsala řadu románů, ale strašidelný pouze jeden. Jmenuje se *Starý anglický baron* a vyšel roku 1777 poprvé a rok nato po druhé. Ann Radcliffová (1764—1823), vzdělaná žena nakladatele a majitele dosti známých novin, napsala v letech 1789—1797 pět obsáhlých strašidelných románů, podle pověsti aby si ukrátila večery, protože její muž chodil pozdě domů. (Zlí jazykové ji pomluvili, že se zbláznila z vlastních hrůz.) Romány se jmenují: *Zámky Athlin a Dunbayne*, *Sicilský román*, *Lesní román*, *Tajemství hradu Udolpho* a (nejlepší a neznámější) *Ital.* Reevová a zvláště Radcliffová vybavily strašidelný román odstíny ženské senzibility, která je u Radcliffové nadto zabarvena něžnou melancholií. Reevová obohatila Walpolův žánr např. o pocit minulého štěstí, jenž vyzařuje z hradních místností a věcí. Má zato méně strašidelného inventáře. Radcliffová gotický román obohatila podstatně. Je to spisovatelka mohutné imaginace a vynalézavosti. Dějišti strašidelných příběhů dala především úplný přírodní rámec divoké ,sladce hrůzné krajiny, kterou preromantikové, první turisté, milovali. Hrad bývá položen na skalnatém vrchu, zarostlém divokým stromovím. Vrchy sestupují do idylicky sladkých údolí, jimiž protéká říčka nebo se v nich lesknе jezírko oživované melancholicky spadajícím vodopádem. Z lesních samot vystupují zasněné věžičky klášterů, v chatrčích na pouštkách uprostřed lesa nebo v jeskyních u paty skalních útesů jsou příbytky poustevníků, někdy podivuhodně zapletených do věcí tohoto světa. Walpole měl jistý historický interes: chtěl svým románem poskytnout obraz středověkých křesťanských dob. Radcliffová tuto ctižádost nemá. Historie ji nezajímá, její příběhy jsou sice datovány do různých minulých století, ale de facto mezi nimi není časového rozdílu, má o minulosti jakousi univerzální představu. Ji přitahuje romantický pocit stesku nad minulostí, ruiny, melancholické ticho hradních síní, sladká idyličnost krajiny. Také její styl má na rozdíl od Walpolovy úspornosti už romantickou barvu.

Vlastní příběh, spjatý s hradem, v němž straší, a s příslušnou přírodní kulisou, směřuje ve všech strašidelných románech k tomu, jak nejobratněji a nejúčinněji nasytit čtenářovu senzibilitu. Jeho chmurná atmosféra není tragická. Mravní problém je obvykle dán velmi schematicky: dobro zápasí se zlem, bídníci s anděly, černí s bílými, nic mezi tím. Na straně zla jsou ukrutníci bez svědomí s horentním břemenem spáchaných zločinů: feudální uzurpátoři a tyrani, nepoznaní vrahové a vězněné nevinných obětí, bezcitní svůdcové hnaní pekelnou vášní až k nekrofilii a zločinní mniši. Na straně dobra bojují nevinně pronásledované dívky, které jen o vlas unikají ztrátě ctnosti, a jejich šlechetní ochránci a mstitelé: mladí, ctnostní a krásní rytíři, poustevníci i tajemné síly zásvětí, duchové nevinně zavražděných. V anglickém strašidelném románu bývá příběh s menšími nebo většími obměnami zkonstruován takto: Feudální tyran se zločinem, obvykle vraždou, zmocní hradu. Zločin budí zločin a usurpátor je přímo fatálně hnán k dalším vraždám, krutostem a sexuálním zločinům. Avšak v pravou chvíli se objeví, zpravidla v přestrojení, potomek zavražděného majitele, obyčejně jediný, kdo z rodiny zůstal naživu, a s pomocí ducha zavražděného předka tyrana odhalí a potrestá a sám se ujme vlády. Mladý hrdina a jeho pomocníci, zejména pronásledované dívky (často tyranova dcera), jsou postavy stereotypní ušlechtilosti. Autoři černého románu si dávají zpravidla více záležet na postavách negativních, přede-

vším na samotném tyranovi a na jeho pomahačích, zločinných mnišších nebo cizoložnících majících spojení s peklem a neustále ponoukajících k zločinům. Manfred z Otrantského zámku nebo Montoni z Tajemství zámku Udolpho, Malcolm ze Zámku Athline a Dunbayne, Mazzini ze Sicilského románu nebo Montalt z Lesního románu jsou takoví fatální zločinci bez lidského citu. Jsou otroky svých vášní, ze svých zločinů se kají až na smrtelné posteli a někdy ani to ne. Jejich démoničnost je obvykle v ostrém kontrastu s krásou jejich tělesného vzhledu.

Autoři strašidelných románů se především soustřeďují na mechanismus prostředků vyvolávajících hrůzu, jako jsou duchové, portréty vystupující z rámů, krvácející sochy, tajemné ruce zavírající dveře, tajemné hlasy, záhadná zmizení. Je to ustavičný zápas s čtenářovou fantazií. Čtenář musí být vzrušen tím, co se děje, i tím, co by se mohlo stát.

K zvýšení citového účinku uvádějí gotičtí autoři do svých románů představu exotické krajiny. Své preromantické krajinné panoráma promítají nejčastěji na evropský jih, do Itálie nebo do Španělska. Do těchto zemí klasické kultury chodí hledat středověk. Například Radcliffová má v oblibě krajinu italskou a sicilskou. V Itálii nebyla, dělá si o ní představu z obrazů Salvatora Rosy. Vytváří účinný kontrast z úchvatných apeninských scenérií a hrůzně tajemného prostředí strašidelných hradů. Její Itálie je už Itálií romantiků: zemí zločinců v mnišských kutnách (mnich Schedoni v Italovi), loupežníků smělých v boji i v lásce, zemí intrik a úkladů, zlých pohledů a dýk ukrytých pod širokými vlajícími plášti.

Orientální exotiku vnesl do strašidelného románu William Beckford svým *Vathekem* (1787), orientální povídkou, která vyšla nejdřív francouzsky. Je to však Orient nepravý, viděný goticky. Beckford zgotizoval zálibu v orientálních látkách, která byla tehdy po Gallandově překladu Tisíce a jedné noci ve Francii velmi silná. Sám byl nadšeným milovníkem „gotična". Podobně jako Walpole postavil si i on pseudogotickou stavbu, ale již v pokročilém preromantickém vkusu. Postavil ruinu katedrály s věží 90 m vysokou, která se podvakrát zřítila. Beckford pokaždé litoval, že ji neviděl padat — jistě příznačné pro milovníka silných citů.

Další stupeň ve vývoji anglického strašidelného románu představuje Matthew Gregory Lewis (1775 až 1818), podle proslulého *Mnicha* zvaný též Monk-Lewis. Lewisovi náleží především zásluha, že anglický strašidelný román obohatil kontinentálními látkami a uvedl jej ve spojení s francouzskou a zejména s německou literaturou. Byl synem z rozháraného manželství vysokého státního úředníka a hezké dvořanky. Walpole a Radcliffová byli od mládí jeho literárními zálibami. Za revoluce pobýval ve Francii v liberálních salónech a seznámil se s francouzským revolučním divadlem, zejména s jeho protiinkvizičními látkami. Brzy nato odjíždí k delšímu pobytu do Německa, do Výmaru, a seznamuje se s německou literaturou, s Goethem, Schillerem, s autory Sturm und Drangu a zvláště, protože zájem je především látkový, se spoustou německých pověstí a triviálních románů. Je to mnohem důkladnější seznámení s německou literaturou, než bylo v téže době umožněno za krátké cesty Porýním Ann Radcliffové. Po návratu začíná Lewis německou literaturu importovat do Anglie: překládá Bürgera, Schillera. Když se pak roku 1794 stává úředníkem anglického vyslanectví v Haagu, píše (v 19 letech) svého Mnicha, jehož úspěch se později mnohokrát marně snažil zopakovat. Lewisův poměr k strašidelné látce je rafinovaně estétský. Je už profesionálním evokátorem hrůzy. Hrůza se z jeho románu na čtenáře už nevalí v tajemných záchvěvech plných procítěnosti jako u Radcliffové, nýbrž dopadá na něho v patologicky frenetických přívalech. Na rozdíl od svých předchůdců má smysl pro dramatičnost děje a pro humor. Román má dva epizodní děje. Jeden s látkou krvácející jeptišky, příbuznou s rožmberskou Bílou paní, je německého původu a objevuje se v něm též látka ahasverovská. V postavě Ambrosia a v jeho zločinech nejde ani tak o kritiku církve, nýbrž jen o nový, drásavě nezvyklý, a tedy tím účinnější prostředek k vyvolání hrůzy.

Mnich vzbudil prudký odpor v anglických církevních kruzích a zejména ve Společnosti pro potírání neřesti, která si vymohla jeho zabavení a zákaz. Na kontinentě měl úspěch literární senzace. Byl v krátké době čtyřikrát přeložen do francouzštiny, několikrát věrně i s úpravami do němčiny. Mohutně zapůsobil na evropskou černou romantiku.

Walpole — Reevová — Radcliffová — Beckford — Lewis, to je možno říci klasická doba anglického strašidelného románu. V jejich stínu tvoří řada méně známých psavých autorů, jako je Miss Hamiltonová, Miss Darviesová nebo Horsley Curties. Rozmělňují technické postupy „klasiků" a vrážejí, jak poznamenává vtipný dobový kritik, dýku až po rukověť.

JOSEF ČERMÁK

ČÍSLO 1 ROČNÍK 13 ROK 1968

Šéfredaktor Josef Kadlec
Redakce Ludmila Dušková, Eva Kondrysová,
Eva Pilařová, Marie Zábranová
Obálka a grafická úprava Miloslav Fulín
Technický redaktor Alois Hodek

Redakční rada
Otakar Bartoš, Lumír Čivrný, Jan O. Fischer,
Jarmila Fromková, Eduard Goldstücker,
Jiří Honzík, Ludvík Kundera, A. J. Liehm,
Miroslav Míčko, Jaroslav Průšek, Jan Řezáč,
Zdeněk Vančura, František Vrba

Adresa redakce Praha 1, Na Florenci 3
Telefon 242041

Vydává Odeon,
nakladatelství krásné literatury a umění,
Praha 1, Národní 36

Tiskne Rudé právo, tiskárna ÚV KSČ,
Brno, nám. Rudé armády č. 13

Rozšiřuje Poštovní novinová služba
Objednávky a předplatné přijímá PNS —
ústřední expedice tisku, administrace odborného
tisku,
Brno, Obránců míru č. 2

Vychází šestkrát ročně
Cena jednotlivého čísla 12 Kčs
Leden 1968

D-04*70398
Do sazby 15. října 1967

SVĚTOVÁ LITERATURA
REVUE ZAHRANIČNÍCH LITERATUR